

蘇軾の「墨戲」：文人画の形成

著者	横山 伊勢雄
雑誌名	中国文化：研究と教育：漢文学会会報
巻	53
ページ	41-52
発行年	1995-06-24
URL	http://doi.org/10.15068/00150183

蘇軾の「墨戲」——文人画の形成——

横山 伊勢雄

はじめに

中国美術史において文人画は唐の王維に始まり宋の蘇軾らにおいて開花したというのが定説である。⁽¹⁾さらにそれを「墨戲」の語で総括しようとする見方がある。⁽²⁾しかし蘇軾の画は現存しないので、その論も具体性に欠ける恨みがある。それを補うには詩文を資料とするしかない。幸い蘇軾は百余首の題画詩を残し、また題跋を多く残しているのので、文人画家としての考え方や創作活動の実態を知ることができる。

そもそも宋代の文人は士大夫文人であり、書によって詩・散文を表現する文字通りの文人であった。それに絵画が加ってくるのは何故か。画によって何を表現しようとしたのか。かれらの水墨画が何故「墨戲」と呼ばれたのか。文人蘇軾の表現活動の全貌を把握するためには右の論点を省

くことはできない。よって本稿では、文人の活動を文化論的に考察することを試みる。

一 詩画一律

さて、宋代の文人は唐代の絵画に強い関心を持っていた。蘇軾もその一人で、王維・李思訓・韓幹・吳道子・閻立本・韋僊・曹霸らの絵画史に残る画について言及している。まず王維に関する論を見てみよう

書摩詰藍田烟雨圖

味摩詰之詩、詩中有畫。觀摩詰之畫、畫中有詩。詩曰

「藍谿白石出、玉川紅葉稀、山路元無雨、空翠濕人衣。」

此摩詰之詩、或曰非也。好事者以補摩詰之遺。(蘇軾文集

卷七十、以下文集と略称)

ここには王維の詩に画趣を味わい、その画に詩趣を感じ取るという詩画一致の論が提示されている。その例とする

詩は王維の作かどうか疑わしいが、要は詩と画とは表現の手段は異なるが表現しようとする趣は同じであるということにある。

王維は自身を「宿世謬詞客、前身應畫師」(偶然作六首其六、王右丞集卷六)と言ひ、詩人の我と画家の我とは別な存在としていた。これを蘇軾は「摩詰本詞客、亦自名畫師」(題王維畫、蘇軾詩集卷四十八、以下詩集と略称)と同時に併存させる。かくして詩人にして画家という文人が意識的に成立したのである。

蘇軾はさらに言う

韓幹馬(詩集卷四十八)

少陵翰墨無形畫 少陵の翰墨は無形の画

韓幹丹青不語詩 韓幹の丹青は不語の詩

此畫此詩眞已矣 此の画 此の詩 眞に已みぬ

人間驚驥漫爭馳 人間の驚驥 漫りに争馳す

と。杜甫の馬を歌った詩はそのまま形の無い画であるし、

韓幹の馬の画はそのまま語らない詩であると言えば、馬を素材にその真を描くと、読者や鑑賞者は、言葉か形を通して馬の真の姿を想像し得るということになる。つまり詩と画は異なる表現方法で同じ対象を同じように表現し得ると主張しているのである。そして「韓生畫馬眞是馬、蘇子作

詩如見畫、世無伯樂亦無韓、此詩此畫誰當看」(韓幹馬十四匹、詩集卷十五)と、詩や画に描かれた真の馬を理解する者の稀なのを嘆いている。かく優れた詩画には伯樂のような鑑識眼を必要とするのが高踏的な文人の詩画観であった。

こうして詩と画について蘇軾は一つの結論に到達する。

「論畫以形似、見與兒童鄰、賦詩必此詩、定非知詩人、詩畫本一律、天工與清新、(云々)」(書鄧陵王主簿所畫折枝二首其一、詩集卷二十九)と。画も詩も形を写し型にはめるのではなく、天成の表現と清新な趣を求める点で根本は一つであるとするのである。

これまで述べた蘇軾の論は友人や門人らに支持され、後世の文人にも大きな影響を与えた。例せば同時代の王直方はその詩話に「東坡論詩画」の項を立て、上述の論を引いた上で、「余誦數過、殆欲常以爲法也」と金科玉条視している。その一方で明の楊慎は「論詩画」(「升庵詩話」の補遺)に蘇軾の「論画以形似」の詩句を引いて、

言畫貴神、詩貴韻也。然其言有偏、非至論也。晁以道和公詩云、「畫寫物外形、要物形不改、詩傳畫外意、貴有畫中態。」其論始爲定。蓄欲以補坡公之未備也。

と蘇軾の論は偏りがあり至論ではないが門人晁説之の補足を得てはじめて定論となったとしている。蘇軾の論が精神

主義に流れるのを懸念し、画は物外の形を写してそこに趣を表現し、画で描ききれない趣(意)を詩で歌うと、詩と画の機能は相互に補充し合うものとしたのである。題画詩はまさに画と一体化するために作られた様式であった。

二、山水図と臥遊

蘇軾の師歐陽脩が「古畫畫意不畫形、梅詩詠物無隱情、忘形得知者寡、不若見詩如見畫」(盤車圖詩、歐陽文公文集卷六)と言うように、文人の画と詩は同じ表現法をとるものだという意識は宋代に次第に形成されていた。蘇軾はそれらの論をいわば集大成し、自らも実践したのである。ただ実践は竹石枯木などの小品に限られ、山水図や仏教図あるいは馬図などは専ら鑑賞者であった。

蘇軾が鑑賞する古画は、自分で所蔵することもあったが、多くは人の家藏品であった。

僕曩於長安陳漢卿家、見吳道子畫佛。碎爛可惜。其後十餘年、復見之於鮮于子駿家。則已裝背完好。子駿以見遺、作詩謝之。

この詩題(詩集卷十六)が当時の士大夫たちの古画愛好ぶりを物語っており、詩の第一、二句に「貴人金多身復閑、爭買書畫不計錢」と歌っているのもあながち誇張ではな

ったのである。

画を賞して後、感想を題跋や題画詩に記したのであるが、それが蘇軾の画論となり詩作品となった。それを山水図について例せば、題跋には「又跋漢傑畫山」(文集卷七十)がある。

唐人王摩詰、李思訓之流、畫山川峯麓、自成變態、雖蕭然有出塵之姿、然頗以雲物間之。作浮雲杳靄、與孤鴻落照、滅沒於江天之外、舉世宗之、而唐人之典刑盡矣。近歲惟范寬稍存古法、然微有俗氣。漢傑此山、不古不今、稍出新意、若爲之不已、當作着色山也。

王維は南宗画の祖、李思訓は北宗画の祖とされ、唐の山水図の規範となった。蘇軾はこれを古法とし一点の世塵もとどめぬことを重要視した上で、宋の画はさらに新意つまり新しい工夫を出せたか否かを価値基準としたのである。蘇軾が唐宋の山水画について詠じた詩に右の点を見てみよう。

李思訓畫長江絕島圖(詩集卷十七)

山蒼蒼 水茫茫 山は蒼蒼 水は茫茫

大孤小孤江中央 大孤 小孤 江の中央

崖崩路絶猿鳥去 崖崩れ路絶え 猿鳥去る

惟有喬木挽天長 惟だ喬木有り 天を挽^きして長し

客舟何處來

客舟 何処よりか來たる

棹歌中流聲抑揚

中流に棹歌し聲は抑揚す

沙平風軟望不到

沙平らかに風歌らかく望めども到らず

孤山久與船低昂

孤山久しく船と低昂す

峨峨兩烟蠻

峨峨たる兩烟蠻

曉鏡開新粧

曉鏡に新粧を開く

舟中賈客莫漫狂

舟中の賈客漫りに狂する莫かれ

小姑前年嫁彭郎

小姑は前年に彭郎に嫁せり

この詩は山水図の構成に合わせて古樂府の一体で歌う。

長江下流の大孤山と小孤山を描いた画で、詩句はその図柄をなぞっている。しかし「孤山久與船低昂」の句から詩人は船中に視点を据える。画中の人となつたのである。美女

が朝の粧いをしたばかりと見まがう兩孤山、船中の人よ心を奪われてはならぬ、小姑（小孤）はすでに彭郎（澎浪磯）に嫁したのである。この結びの諧謔が画に加えられた詩人の鑑賞上の感想となるが、いささか俗氣を残している。

こうした山水図の題画詩が蘇軾には多いが、ここでは「李頎秀才善畫山、以兩軸見寄、仍有詩、次韻答之」（詩集卷十一）と題する詩を見てみよう。

平生自是箇中人 平生自らは是れ箇の中の人
欲向漁舟便寫眞 漁舟に向いて便ち眞を写さんと欲す

詩句對君難出手 詩句君に對して手を出し難く

雲泉勸我早抽身 雲泉我に勧む早く身を抽くを

年來白髮驚秋速 年來 白髮 秋の速きに驚き

長恐青山與世新 長く恐る 青山世と新たなるを

從此北歸休悵望 此れ從り北歸すれば悵望するを休めん

囊中收得武林春 囊中収め得たり武林の春

この詩は熙寧六年、三八歳の作で、蘇軾が同時代の文人

画に言及した最初の詩である。時に官は杭州通判であつた。李頎は、査註に引く「西湖遊覽志余」によれば、若く

して進士に及第し官を得たが、やがてそれを棄てて道人となり、江南の山水を遍歴して画と小詩を善くしたと言う。

その李頎が蘇軾に兩軸の画に詩を添えて送つて來た。その画と詩に対する返礼の詩つまり挨拶の作である。

画中の武林山の春景色は、隱士の住むにふさわしいもので、蘇軾に退隱を促す。ぐずぐずしては身を誤まる恐れもあるが、この画を得たからは都に帰つても歎くに及ぶまいと、山水図に隱棲の場を見出しているのが特徴的である。

この傾向は、元祐年間に朝廷に復歸し中央の文人との交遊を深める中で、一層強くなる。蘇軾の山水図を詠じた詩の代表作と言ってよい「書王定國所藏烟江疊嶂圖」（詩集卷

三十)をめぐる状況をここで検討しておこう。

自註に「王晉卿畫」とあり、宋室の婿である王詵(字は晉卿)の「烟江疊嶂圖」を歌った作である。王詵は文人画家として知られ、この画は現在に伝わっている。⁽¹⁹⁾また画の所藏家としても知られ、蘇軾が「宝繪堂記」(文集卷十一)を書いている。なお王定国は名を輩、定国はその字、真宗朝の宰相王旦の孫である。晉卿・定国ともに蘇軾と親交があり、その筆禍事件に連坐したこともあった。

さてこの詩は「江上愁心千疊山、浮空積翠如雲烟、山耶雲耶遠莫知、烟空雲散山依然」と歌い起こし、画中の景を詩句でなぞった上で、「不知人間何處有此境、徑欲往買二頃田」と感慨を述べ、黃州で体験した江上の景を重ねた上で、「桃花流水在人世、武陵豈必皆神仙、江山清空我塵土、雖有去路尋無緣、還君此畫三歎息、山中故人應有招我歸來篇」と結ぶ。画の山水を桃源の地に見立て、かなわぬ退隱の慰めとしたのである。彼が別の王晉卿画に「頼我胸中有佳處、一樽時對畫圖開」(次韻子由書王晉卿畫山水、詩集三十三)と言うのも同じである。

この詩は二十八句の樂府体であるが、蘇軾はさらに同じ詩形と韻で「王晉卿作烟江疊嶂圖、僕賦詩十四韻、晉卿和之、語特奇麗、因復次韻、不獨紀其詩畫之美、亦爲道其出

處契闊之故、而終之以不忘在莒之戒、亦朋友忠愛之義也」(詩集卷三十)と題する次韻の詩を作った。査註は王晉卿の「次韻」の詩と「再次韻」の詩を引いている。つまり画を見て詩を作り画の作者が次韻してそれに唱和し、さらに互いに次韻して再唱和するという、詩の往来が二度なされたわけである。

これでは詩の内容が画から次第に遠ざかるのも仕方がない。蘇軾も「風流文采磨不盡、水墨自與詩爭妍」と一応は言うけれど、その詩を「願君終不忘在莒、樂時更賦囚山賦」と結んで、管仲と柳宗元を踏まえて、出處契闊、難局に在ったことを忘れない戒め、朋友忠愛の義を説くに至るのである。士大夫文人の癖と言えよう。

画は家藏されると多くの人の眼に触れにくくなる。しかし詩は世に流布して画を宣伝することとなる。その際に画の評価や意義づけをなしうるのが詩であった。文人として盛名のある蘇軾には画の題跋を書く依頼も多く、「柏石圖詩」(詩集卷三十)の序に「陳公弼家藏柏石圖、其子慥季常傳寶之。東坡居士作詩、以爲之銘」とあるのはその一例である。こうした詩に見える画材の多様さも目を引くが今は省略に従う。

ともあれ蘇軾が山水図に対する姿勢は、画中の景に没入

して遊ぶことにあった。つまり「臥遊」である。宋書の宗炳伝の故事⁽¹⁾に出るこの語は、以来山水図を楽しむ文人の態度を示す語となった。

三、竹石枯木図

さて文人画家としての蘇軾の画は、何を、いかに描いていたのか。その吟味に移ろう。ただし自身の画については言及が少ないので、周囲の人の証言が必要となる。

(1) 郭祥年家、醉畫竹石壁上、郭作詩爲謝、且遺二古銅劍
(詩集卷二十三)

(2) 自題臨文與可畫竹(詩集卷四十八)

(3) 次韻子由題憩寂圖後(詩集卷四十七)

(4) 次韻郭功甫觀予畫雪雀有感二首(詩集卷四十五)

(5) 畫車二首(詩集卷四十五)

(6) 畫壁易石(文集卷七十卷)

蘇軾の詩文に見えるのは右の六例である。(1)竹石(2)竹(3)「憩寂図」については順次後述するが、(4)雪枝の雀(5)手押し車などは画材の多様さを示す例として引いておく。(6)は(1)と同じく竹石を描いたもの。

これを門人の黄庭堅の詩文⁽¹³⁾に見ると、

(7) 蘇李畫枯木道士賦(一卷)

(イ) 子瞻寺壁作小山枯木(卷五・九)

(ウ) 題子瞻枯木(卷五)

(エ) 次韻子瞻子由題憩寂圖二首(卷五) 題李伯時憩寂圖(卷二十七)

(オ) 題子瞻畫竹石(卷六)

(カ) 跋東坡畫石(卷二十七)

などの詩賦の題や跋文に蘇軾の画材を示すものがある。これから見ても蘇軾の主な画は枯木・竹・石の三つが単独か組合わせによって構成されていることが判かる。なお(3)(7)(エ)に見られる李公麟との合作画も人目を引く試みであったようだ。

まず、世に「東坡墨竹」と称された竹の画の特色を考察せねばなるまい。だいたい画竹は唐代にもあった。例えば白居易の「畫竹歌并引」(白氏文集卷十二)に協律郎蕭悦の叢竹の画が歌われているし、吳融の「壁畫折竹雜言」(全唐詩十七)もある。ちなみに方千の「水墨松石」(同十三)は水墨による松石図を歌ったのである。

宋代になって新工夫によって墨竹画の祖となるのは文同(字は与可)で、蘇軾の画の師であった。従って蘇軾の文同に関する詩文は多いが、その真髓を示すのは次の詩と文とである。まず詩は「晝晁補之所藏與可畫竹三首」(詩集卷二

十九)の其一を見る。

與可畫竹時 与可の竹を画かく時

見竹不見人 竹を見て人を見ず

豈獨不見人 豈に独り人を見ざるのみならんや

嗒然遺其身 嗒然として其の身を遺る^{わす}

其身與竹化 其の身竹と化して

無窮出清新 無窮に清新を出だす

莊周世無有 莊周 世に有ること無し

誰知此疑神 誰か此の神に疑^たたるを知らん

ここに、竹を見つめ、竹に没入し、竹と一体となつて、

竹の真なるものをつかみ取る、一度それを得れば無限に清

新な竹が文同の筆端から生まれ出る、と言うのは竹の禪で

あるが、蘇軾はそれを莊子の「用志不分、乃疑於神^(也)」に根

拠を求めている。

より具体的な論は、文同の没後(元豐二年、一〇七九、六

十二歳)、蘇軾四十四歳ごろ相次いで書かれた。

(一) 紆竹生於陵陽守居之北崖、蓋岐竹也。其一未脫籜、爲

蜎所傷、其一困於嵌崟、是以爲此狀也。吾亡友文與可爲

陵陽守、見而異之、以墨圖其形(云々)。(跋與可紆竹、文集

卷七十)

(二) 竹之始生、一寸之萌耳、而節葉具焉。自蜎腹蛇蛻以至

于劍拔十尋者、生而有之也。今畫者乃節節而爲之、葉葉而累之、豈復有竹乎。故畫竹必先得成竹於胸中、執筆熟視、乃見其欲畫者、急起從之、振筆直遂、以追其所見、如兔起鶻落、少縱逝矣。與可之教予如此(云々)。(文與可畫篋^篋竹記、文集卷十一)

(三) 余嘗論畫、以爲人禽宮室器用皆常形。至於山石竹木、

水波煙雲、雖無常形、而有常理。常形之失、人皆知之。

常理之不當、雖晚畫者有不知。故凡可以欺世而取名者、

必託於無常形者也。雖然、常形之失、止於所失、而不能

病其全、若常理之不當、則舉廢之矣。以其形之無常、是

以其理不可不謹也。世上工人、或能曲盡其形、而至於其

理、非高人逸才不能辦。與可之於竹石枯木、眞可謂得其

理者矣。如是而生、如是而死、如是而變拳瘠癯、如是而

條達暢茂根莖節葉、牙角脉縷、千變萬化、未始相襲、而

各當其處、合於天造、厭於人意。蓋達士之所寓也歟(云々)。(淨因院畫記、文集卷十二)

(一)は紆(紆)竹つまり変形の竹を見つけてそれを観察し、

墨筆で形どる、ごく一般的なスケッチの法を言う。対象が

変わっているに過ぎない。しかし(二)に言うように、竹は一

寸の萌から既にその将来の姿を含有している。だから節を

重ね葉を累ねる部分の集積では、生きた竹は描けない。観

察を重ねて胸中に蓄えた竹の生涯を順次フラッシュバックさせ、画となるフラッシュを瞬間につかまえて筆にする。兎を狩る鵲のように、少しでも気をゆるめれば対象は逃げてしまう。胸中の成竹を完全なものにするには修練がいる。

(三)の論は(二)の背景をなすもので、画の対象には常形の有る物と、常形はないが常理の有る物の二通りがあり、後者は高人逸才でなければ描けないとする。ここに工人の画と文人の画の本質的な相違点がある。同じく竹や木を画にしても、画工は今日にしている姿を描こうとする。しかし文人は竹や木が芽生えから枯死までの千変万化を常理に順う変化と知っているために、変化の連続の一コマを生成変化の象徴として描くことができる。常理を把握しているが故に天造に合し、達士の胸中を託することができる訳である。

蘇軾子瞻作墨竹、從地一直起至頂。余問何不逐節分。

曰、竹生時何嘗逐節生、運思清拔、出於文同與可。自謂文拈一瓣香、以墨深爲面、淡爲背、自與可始也、作成林竹、甚精。子瞻作枯木、枝幹虬屈無端、石皴硬亦怪怪奇奇無端、如其胸中盤鬱也。(米芾、畫史、俞劍華『中國畫論類編』所收)

これも文同・蘇軾の墨竹の特色をよく知る者の弁といえよ

う。そして蘇軾の墨竹と枯木の画とは同根に出るものと見られていたことが判る。黃庭堅の詩(ウ)に枯木を「胸中元自有丘壑、故作老木蟠風霜」と見、(カ)に竹石を「東坡老人翰林公、醉時吐出胸中墨」と見るのも同じ見方といっている。

蘇軾の(3)の詩に言う、

東坡雖是湖州派 東坡は是れ湖州派と雖も

竹石風流各一時 竹石 風流 各々一時

前世畫師今姓李 前世の画師 今 姓は李

不妨還作輞川詩 妨げず 還た輞川詩を作すを

「湖州派」は文同の墨竹派である。文同はかつて湖州刺史であったからかくいう。李は李公麟、王維になぞらえたこの文人画家についての蘇軾の言及も多いが、今は省略する。

四、墨戲について

右に引いた「憩寂図」の詩は蘇轍の作に次韻したものであった。蘇轍の詩は「子瞻與李公麟宣德、共畫翠石古木老僧、謂之憩寂圖、題其後。」(樂城集卷十五)と題し、

東坡自作蒼蒼石 東坡自ら作る蒼蒼の石

留取長松待伯時 長松を留取するは伯時に待つ

只有兩人嫌未足 只 兩人未だ足らざるを嫌う有り

更收前世杜陵詩 更に収む 前世杜陵の詩

と画の内容を詠じている。蘇軾はこれに次韻して画家とし

ての自身を謙遜し、李公麟を持ち上げてみせた。これを不

当とする論もあつたことは黃庭堅(二)「或言、子瞻不當目伯

時爲前身畫師、流俗人不領、便是語病。伯時一丘一壑、不

減古人、誰當作此癡計。子瞻此語、是真相知。」(卷二十七)

の題跋によつて知られる。また黃庭堅の(二)の詩二首は次の通り。

其一

松含風雨石骨瘦 松は風雨を含み石骨は瘦せたり

法窟寂寥僧定時 法窟寂寥として僧の定する時

李侯有句不肯吐 李侯句有るも肯て吐かず

淡墨寫出無聲詩 淡墨もて写し出す無声の詩

其二

龍眠不似虎頭癡 龍眠は似ず虎頭の癡

筆妙天機可並時 筆妙 天機 時に並ぶべし

蘇仙漱墨作蒼石 蘇仙墨を漱ぎ蒼石を作る

應解種花開此詩 応に解く花を種え此の詩を開くべし

龍眠居士は李公麟の号、虎頭は東晋の画家顧愷之の称。黃庭堅は(二)の賦も作っている。この画に強い関心を抱いた

と思われる。その賦が「東坡先生、佩玉而心若槁木、立朝而意在東山」と歌い起こされるように、そこに文人の隱士憧憬を見るからである。

ところで憩寂図の画の成立事情についてはどうか。蘇軾の「題憩寂圖詩」(文集卷六十八)の文では次のように言う。

元祐元年正月十二日、蘇子瞻、李伯時爲柳仲遠作松石圖、仲遠取杜子美詩、松根胡僧憩寂寞、龐眉皓首無住着、偏袒右肩露雙脚、葉裏松子僧前落之句、復求伯時畫此數句、爲憩寂圖。子由題云、(云云)。

柳仲遠の依頼で、蘇軾が石を、李公麟が松を描いて松石図を作った。しかし依頼主は物足りず、杜甫の「戲韋僊爲雙松圖歌」の詩句を示し、書き足すことを求めたので李公麟が応じたのである。なお元祐元年は、二年あるいは三年の誤りか、諸註も定まらない。

元祐三年(一〇八八)は五三歳の蘇軾が知貢奉をつとめた年で、試験官に李公麟や黃庭堅らが集まっていた。翌四年に蘇軾は杭州刺史に出るので、翰林学士・知制誥となった元祐元年からの三年間が、蘇門の文人が中央で集団的に活動した時期であつたのである。

例えば元祐三年の三月初めに、科擧の考校を終えた考校官の黃庭堅らと蘇軾が詩の競作を行なっている。次々と次

韻する形式で、最後に李公麟が蘇軾の詩句を画にしたと「書試院中詩」(文集卷六十八)に見える。

同じころの筆と思われる蘇軾の文に「跋李伯時卜居圖」(文集卷七十)がある。

定國求余爲寫杜子美「寄贊上人」詩、且令李伯時圖其事、蓋有歸田意也。余本田家、少有志丘壑、雖爲搢紳、奉養猶農夫。然欲歸者蓋十年、勤請不已、僅乃得郡。士大夫逢時遇合、至卿相如反掌、惟歸田古今難事也。定國識之。吾若歸田、不亂鳥獸、當如陶淵明。定國若歸、豪氣不除、當如謝靈運也。

ここで依頼者の王定國は、蘇軾に杜甫の詩を書くこと、李公麟に詩意を画くことを求めている。事は憩寂図に似るが、ここで蘇軾に求められたのは畫である。すぐれた詩・書・画が合一して、退隱の志を暗示する。かく卜居を計つても実践は難事である。もし実現したら吾は陶淵明、君は謝靈運と言うのは諧謔を含もうが、真情でもあらう。

本来、詩・書・画は一個の文人において、三位一体のものだが、柳仲遠や王定國はよりすぐれた才能の集合を求めた。宋代の文人の盛行がもたらした贅沢の極と言えよう。

蘇軾の画業を見ていた黄庭堅はそれを墨戲と評した。

「東坡居士墨戲賦」(卷一)に言う。

東坡居士、遊戲於管城子楮先生之間、作枯槎壽木、叢篠斷山。筆力跌宕於風煙無人之境。蓋道人之所易、而畫工之所難。如印印泥、霜枝風葉、先成於胸次者歟。鑿申奮迅、六反震動、草書三昧之苗裔者歟(云々)。

ここには蘇軾の水墨画を「墨戲」と称し、それは心を筆と紙の間に「遊戲」するところに生ずるとする見方が示されている。筆は自由自在に動く。自然の理を会得した人には易しいことで、景物は外にあるのではなく胸中に存在し、それが草書の達人のように筆先に線を以て描き出されるとする。つまり蘇軾の墨戲は、遊戲・道人・胸中の景・草書を必須のポイントとして成立していると言うのである。

墨戲意識は蘇軾にもあった。「醉畫竹石壁上」(前出)は書く態度の戯れであり、「戲書吳江三賢畫像三首」(詩集卷十一)は画を見て詩を作る場合の戯れである。それは「題文與可墨竹」(詩集卷二十七)に「斯人定何人、游戲得自在、詩鳴草聖餘、兼入竹三昧」と言うように師伝の態度であった。また友人の孔武仲は「其醉墨淋漓、藏於人家」(東坡居士畫怪石賦)と言い、当時の何遠は「先生戲筆、所作枯株竹石」(墨木竹石)と⁽¹⁵⁾言う。この「醉画・醉墨」や「戲書・戲筆」は文人画の代名詞と化していたのである。

ただその戯れは、題画詩においては機知的に表現されね

ばならなかった。その間の機微を語るのは黄庭堅の次の詩であろう。

題竹石牧牛（卷三）

野次小崢嶸 野次 小崢嶸

幽篁相依綠 幽篁 相依りて緑なり

阿童三尺箠 阿童 三尺の箠

御此老叢棘 此の老いたる叢棘を御す

石吾其愛之 石 吾は甚だ之を愛す

勿遣牛礪角 牛をして角を礪^{みが}がしむる勿かれ

牛礪角尙可 牛の角を礪くは尙お可なり

牛鬪殘我竹 牛鬪わば我が竹を殘^{せこ}わん

任淵の『山谷詩註』本には序があり「子瞻畫叢竹怪石、

伯時增前坡牧兒騎牛、甚有意態、戲詠」と言う。蘇軾が野の竹石を描いた画に李公麟が牛に騎った牧童を書き加えた。そのことに韓愈の「牧童敲火牛礪角」（石鼓歌）と李涉の「無奈牧童何、放牛喫我竹」（山中）の表現と発想を借りて結果を暗示する。つまり「甚だ意態有り」と李公麟を持ち上げておいて、加筆のために竹石の原画の越きが台無しになったと皮肉をこめた。ここに「戯れに詠ず」のころがあったのである。つまり墨戲は文人（画家であり鑑賞者）が、高尚な意識する心の遊びの表現行為であった。

おわりに

蘇軾ら宋の士大夫文人は、その水墨画を墨戲とし、詩材にも加えた。草書を応用した竹石枯木は胸中の外在化でもあったのである。蘇軾は「亡友文與可有四絶、詩一、楚辭二、草書三、畫四」（書文與可墨竹并跋、詩集卷二十六）と言いい、「與可之文、其德之糟粕、與可之詩、其文之毫末。詩不能盡、溢而爲書、變而爲畫、皆詩之餘。」（文與可畫墨竹屏風贊、文集二十一）と、徳を根本に置き、文・詩・書・画をこの順に位置づける。陶冶された人格の表われが書画であるとするところが、後世の市民文人と異なる宋代文人の特色であった。学識を積み、道を体得したと自負する士大夫の心境の余裕が、詩と画を一体とした墨戲を作り出したのである。その上、文人はそれぞれが胸中の丘壑を描くが故に、その画も独創的な個性の自然な発露となり得たのであった。

注

- (1) 一例を挙げれば『中国美術史』マイケル・サリバン著、新藤武弘訳（新潮選書、昭和四十八年）
- (2) 鈴木敬『中国繪畫史』上、八 宋時代の絵画、8 北宋の墨戲（吉川弘文館、昭和五十六年）

(3) 孔凡禮點校『蘇軾文集』七十三卷(中華書局、一九八六年)
(4) この四句は『王右丞集』四部叢刊本には不載。趙殿成箋注本は「山中」の題で外編に収めるが、文字に異同がある。

(5) 王文誥輯註『蘇軾詩集』五十卷(中華書局、一九八二年)

(6) 杜甫のどの詩を指すかは定めがたいが杜甫には「房兵曹胡馬」(杜詩詳註卷一)などの馬の詩と「丹青引贈曹將軍霸」(同卷十三)「韋諷錄事宅觀曹將軍畫馬圖」(同上)などの画馬の詩がある。

(7) 蘇軾は韓幹の画馬を好み、他に「書韓幹牧馬圖」(詩集卷十五)「書韓幹二馬」(同卷四十四)「韓幹馬」(同卷四十八)などの詩がある。

(8) 詩題に秀才と呼ぶから進士科に應ずる資格を持つがまだ官職にない人ということになる。注では「少舉進士、得官、棄去」とあるのではばらくこれに従う。

(9) 「武林」は一に「武陵」に作る。この後に引く詩句にも武陵の名が見えるのでそれでも通じるが、西湖の景と見れば武林山となる。なおこの詩の前半は、白居易の「自題寫眞」(白氏文集卷六)の詩「我貌不自識、李放寫我眞、靜觀神與骨、合是山中人……宜當早罷去、收取雲泉身。」の意を踏まえている。

(10) 前出の鈴木敬『中國繪畫史』の図録に伝王詵「煙江疊嶂図卷」を載せる。

(11) 『宋書』卷九十三隱逸・宗炳伝に「好山水、愛遠遊……、有疾還江陵、嘆曰、老疾俱至、名山恐難徧覩、唯當澄懷觀道、臥以游。凡所游履、皆圖之於室。」とある。

(12) 他に一例を挙げれば、晁補之の「跋翰林東坡公畫」(雞肋集卷三十三)は画蠓の素材が、作者の胸中に類ないという。

(13) 『豫章黃先生文集』(四部叢刊本)による。

(14) 「疑神」か「疑神」かの論に翁方綱註は宋張清源『雲谷雜記』の「東坡云、古書目就譌舛、蜀本莊子云、用志不分、乃疑於神(云々)」を引く。これに従う。

(15) 孔武仲と何遜の文は、四川大学中文系唐宋文学研究室編『蘇軾資料彙編』上編(中華書局、一九九四年)所収による。

(16) この詩の解釈については拙稿「黃庭堅詩論考——典故の用法を中心として——」(東京教育大学文学部紀要第十六輯、昭和四十六年)を参照。

(新潟大学)